生ける人形

寺田寅彦

四十年ほど昔の話である。郷里の田舎に亀さんという十歳ぐらいの男の子があった。それが生まれてはじめて芝居というものを見せられたあとで、だれかからその演劇の第一印象をきかれた時に亀さんはこう答えた。「妙なばんばが出て来て、妙なじんまをずいて、ずいてずきすえた」これを翻訳すると「変な老婆が登場して、変な老爺をしかり飛ばした」というのである。その芝居の下手さが想像される。

つい近ごろある映画の試写会に出席したら、すぐ前の席にやはり十歳ぐらいの男の子を連れた老紳士がいた。その子供がおそらく生まれてはじめて映画という

ものを見たのではないかと想像されたのは、映画中なんべんとなく「はあー、いろんなことがあるんだねえ。……はあ、いろんなことがあるんだねえ」という嘆声を繰り返していたからである。実際その映画にはおとなにもおもしろい「いろんな」ことがあったのである。

見なれた人にはなんでもない物事に対する、これを始めて見た人の幼稚な感想の表現には往々人をして破顔微笑せしめるものがあるのである。

文楽の人形芝居については自分も今まで話にはいろいろ聞かされ、雑誌などでいろいろの人の研究や評論などを読んではいながら、ついつい一度もその演技を

実見する機会がなかった。それが最近に不思議な因縁からある日の東京劇場におけるその演技を臍（ほぞ）の緒切って始めて見物するような回り合わせになった。それで、この場合における自分と、前記の亀（かめ）さんや試写会の子供とちがうのはただ四十余年の年齢の相違だけである。従ってこの年取った子供のこの一夕の観覧の第一印象の記録は文楽通の読者にとってやはりそれだけの興味があるかもしれない。

入場したときは三勝半七（さんかつはんしち）酒屋の段が進行していた。

人形そのものの形態は、すでにたびたび実物を展覧会などで見たりあるいは写真で見たりして一通りは

知っていたのであるが、人形芝居の舞台装置のことについては全く何事も知らなかったので、まず何よりもその点が自分の好奇的な注意をひいた。まず鴨居(かもい)からつるした障子や木戸の模型がおもしろかった。次におもしろいと思ったのは、舞台面の仮想的の床(ゆか)がずっと高くなり、天井がずっと低くなって天地が圧縮され、従って縮小された道具とその前に動く人形との尺度の比例がちょうど適当な比例になっているために、人形のほうが現実性を帯びるとともに人形使いのほうがかえって非現実的になってくるということである。そのため人形のほうが人間になり、人間のほうが道具に

なっているのである。

見ない前にはさだめて目ざわりになるだろうと予期していた人形使いの存在が、はじめて見たときからいっこう邪魔に感ぜられなかったのは全くこの尺度の関係からくる錯覚のおかげらしい。黒子（くろこ）を着た助手などはほとんどただぼやけた陰影ぐらいにしか見えないのである。

酒屋の段は、こんな事を感心しているうちにすんでしまった。次には松王丸（まつおうまる）の首実検である。最初に登場する寺子屋の寺子らははなはだ無邪気でグロテスクなお化けたちであるが、この悲劇への序曲として後にき

たるべきもののコントラストとしての存在である以上は、こうした粗末な下手な子供人形のほうが、あるいはかえって生きたよだれくりどもよりよいともいわれる。

松王丸の松王丸らしいのに驚かされた。人間の役者の扮した松王丸の中には、どうしても、その役者が隠れていて、しかも大いにのさばっているために、われわれは浄瑠璃の松王丸を見るかわりに俳優何某の松王丸しか見ることができないのであるが、この人形の松王丸となると、それが正真正銘の浄瑠璃の世界から抜けだして来た本物の松王丸そのものになっている。つ

まり絶対の松王丸になっているのである。そうしてそれがそれほど誇張されない身ぶりの運動のモンタージュによって、あらゆる悲痛の腹芸を演ずるからおもしろいのである。

松王丸の妻もよくできていた。源蔵（げんぞう）の妻よりもどこか品格がよくて、そうして実にまた、いかなる役者の女形（おんながた）がほんとうの女よりも女らしいよりもさらにいっそうより多く女らしく見える。女の人形の運動は男のよりもより多く細かな曲線を描くのはもとより当然であるが、それが人形であるためにそういう運動の特徴がいっそう抽象示揚されるのであろう。泣き伏す

ところなどでも肩の運動一つでその表情の特徴が立派に表現される。見ているものは熱い呼吸を感じ心臓の鼓動を聞くことができるのである。

　このように無生の人形に魂を吹き込む芸術が人形使いの手先にばかりあるわけではない。舞台の右端から流れだす義太夫（ぎだゆう）音楽の呼気がかからなければ決してあれだけの効果を生ずることはできないのはもちろんである。それかといって、人形の演技は決してこの音楽のただの伴奏ではなくて、聴覚的音楽に対する視覚的音楽の対位法であり、立派な合奏である。もっともこの関係は歌舞伎（かぶき）でも同様なわけであろうが、人形芝居

において、それがもっとも純化され高調されているように思われるのである。

次の幕は「葛(くず)の葉(は)の子別れ」であった。畜生の人間的恩愛を描いたこの悲劇の不思議な世界の不思議な雰囲気(ふんいき)も、やはり役者が人形であるがためにかえっていっそう濃厚になり現実的になるからおもしろいのである。

最後に「爆弾三勇士」があったが、これも前に一見した新派俳優のよりもはるかにおもしろく見られた。人間がやっていると思うと、どうしても感じる矛盾や不自然さが、人形だと、そう感じられない。あれで、

もし背景などをもう少しくふうしてあれほど写実的にしなかったら、いっそう良い効果を得られはしなかったかと思われたのであった。

　こういう新しいものを人形芝居に取り入れることについては異存のある人が多いようであるが自分はそうは思わない。もっと遠慮なく取りいれてみてもいいだろうと思う。見なれないうちは少しおかしくても、それはかまわない。百年の後には「金色夜叉（こんじきやしゃ）」でも「不如帰（ほととぎす）」でもやはり古典になってしまうであろう、義太夫（ぎだゆう）音楽でも時とともに少しずつその形式を進化させて行けば「モロッコ」や「街（まち）の灯（ひ）」の浄瑠璃化（じょうるりか）も必

ずしも不可能ではないであろう。こんな空想を帰路の電車の中で描いてみたのであった。

このはじめて見た文楽の人形芝居の第一印象を、近ごろ自分が興味を感じている映画芸術の分野に反映させることによってそこに多くの問題が喚起され、またその解決のかぎを投げられるように思われる。特に発声映画劇と文楽との比較研究はいろいろのおもしろい結果を生むであろうと思われる。そうしてその結果は人形芸術家にも映画芸術家にも、いろいろの新しい可能性の暗示を授けるであろうと想像される。

たとえば、スクリーンの映像では、その空間的位置

がちゃんと決定されているのに、音響のほうは、聞いただけでその音源の位置を決定する事ができない。この事がいろいろ問題になっているが、文楽でこの問題はつとに解決されている。すなわち、たとえば、酒屋の段のお園（その）が手紙をさして「ふ、う、ふ、と書いてある」というところがある。その音源はお園からは十メートル近くも離れた上手（かみて）の太夫（たゆう）の咽喉（のど）と口腔（こうこう）にあるのであるが、人形の簡単なしかし必然的な姿態の吸引作用で、この音源が空中を飛躍して人形の口へ乗り移るのである。この魔術は、演技者がもしも生きた人間であったら決してしとげられないであろうと想像され

る。

もし、人間の扮(ふん)したお園が人形のお園と精密に同じ身ぶりをしたとしたら、それはたぶん唖者(あしゃ)のように見えるか、せいぜいで、人形のまねをしている人間としか見えないであろう。しかるに人形のお園は太夫の声を吸収同化してかえってほんとうのお園そのものになりきってしまうのである。ここに人形劇の不思議があり、秘密がある。この秘密こそ発声映画研究家のまじめに研究し解決すべきものであろう。この現象の原因はどこにあるか、それは自分にはまだよくわからない、しかし、次のようなことも考えられる。

われわれは人形が声を発しない事を知っている。しかし人形の表情の暗示によってそれが声を発してくれる事を要求している。その要求に適合しうべき声がどこかから聞こえてくるとすれば、その声はひとりでに人形に乗り移ってしまう。ところが、これが人間の役者の場合だとそうは行かない。われわれは人間が声を発しうることを知っている。のみならず、その声がどこから、どういうふうに聞こえなければならぬかを熟知し期待している。それが、ちがった見当から、ちがったふうに聞こえてくると、結果は当然幻滅であり矛盾である。これは自然なものと不自然なものとの衝突か

ら生じる破綻（はたん）である。要するにわれわれが人形の声を知らぬことがこの秘密のかぎであるのではないか。

これに似たことは映画の発声漫画においてしばしば発見されるかと思う。たとえば黒い線だけで描いた漫画の犬が妙な声をだして何か歌うとする、これが本物の犬の映像だとはなはだ困るであろうが、映画の犬だとそれがきわめて自然なことであり、その歌はほんとうに線画の犬が歌っているとしか思われない。不自然と不自然が完全に調和するのである。これも畢竟（ひっきょう）、われわれが絵の犬の声を持たない事を知っているからである。それにかかわらずわれわれの視覚からくる暗

示は必然にこれが何かしら歌うべきことを要求する。そこへ響いて来る歌の声が、たとえライオンのような声であっても、それはやはりその映画の犬の歌らしくしか聞かれないであろう。映画の犬は決して犬ではないからこそこういう事が可能である。

これと連関して考えられることは、人形の顔の表情のことである。かつてどこかで、人形の顔は何ゆえにあんなにグロテスクでなければならぬかということに関する三宅周太郎（みやけしゅうたろう）氏の所論を読んで非常におもしろいと思ったことがあった。今はじめて人形芝居を実見して、なるほどと思い当たるのであった。なるほど、も

しも人形の顔なりからだなりが、あまりに平凡な写実的のものであったとしたら、おそらく人形の劇的表情は半分以上消えてしまうであろうのみならず、不自然、非写実的な環境の中に孤立した写実は全く救い難い破綻（はたん）を見せるであろう。

女形（おんながた）が女よりも女らしく、人形の女形のほうが生きた女形よりもさらに女らしいという事実にも、やはり同じような理由があるのではないか。もともと男は決して女にはなれない。それだから女形の男優は、女というものの特徴を若干だけ抽象し、そうしてそれだけを強調して表現する。無生の人形はさらにいっそう

人間の女になれるはずがない。それだからさらにいっそうこれらの特徴を強調する。その不自然な強調によって「個々の女」は消失する代わりに「抽象された女それ自体」が出現するであろう。

この抽象と強調とアクセンチュエーションは、人形の顔のみならず、その動作にも同じ程度に現われる事はもちろんである。たとえば、すすり泣く女の肩の運動でも、実際の比例よりも郭大された振幅で行なわれる。人間の役者の場合だったら、かえって滑稽（こっけい）になるだろうと思われるこの強調が、人形だときわめて自然に見える。そうして、そのすすりなきの現象が、現実

以上に現実的に表現されるのである。

人形の顔とその動作の強調の必要は、一つにはまた観客と人形との距離からも起こってくる。これと反対の場合は映画における大写し、いわゆるクローズアップの場合である。この技術によって観客の目は対象物の直前に肉薄する。従って顔の小じわの一つ一つ、その筋肉の微細な運動までが異常に郭大される。指先の神経的な微動でもそれが恐ろしくこくめいに強調されて見える。それだから大写しの顔や手は、決して「芝居」をしてはいけないことになっている。それをするといやみで見ていられなくなるのである。

それだのに、頭の悪い監督の作った映画では、ちょんまげのかつらをかぶって、そうして、舞台ですると同じようなグロテスクなメーキャップにいろどった顔を、遠慮なくクローズアップに映写する。そうして、舞台ですると同じような誇張された表情をさせる。これでは観客は全く過度の刺激の負担に堪えられなくなるのである。

巧妙な映画監督は、大写しのなんともない自然な一つの顔を、いわゆるモンタージュによって泣いている顔にも見せ、また笑っているようにも見せる。これはその顔が自然の顔でなんら概念的な感情を表現してい

ないからこそ可能になるわけである。同じことは能楽の面の顔についても人形芝居の人形の顔についてもいわれる、これらの顔は泣いているともつかず怒っているともまた笑っているともつかぬ顔である。しかしまたそれだから、大いに泣き、大いに怒りまた笑った顔となりうる潜在能をもった顔である。

それで、巧妙な音楽と人形使いの技術との適当なモンタージュによって、同一の顔がたちまちにして大いに笑い、たちまちにしてまた大いに泣くのである。こういう芸術を徳川時代の民間の卑賤（ひせん）な芸人どもはちゃんと心得ていたわけである。

生まれてはじめて見た人形芝居一夕のアドヴェンチュアのあとでのこれらの感想のくどくどしい言葉は、結局十歳の亀（かめ）さんや、試写会における児童の端的で明晰（めいせき）なリマークに及ばざることははなはだ遠いようである。文楽や歌舞伎（かぶき）に精通した一部の読者の叱責（しっせき）あるいは微笑を買うであろうという、一種のうしろめたさを感じないわけにはゆかない。

　自分が文楽を見たころにちょうどチャップリンが東京に来ていた。だれかきっとチャップリンを文楽へ案内するだろうと予期していたが、とうとう一度も見には行かなかったようである。この頭のいい映画監督は、

この文楽の人形芸術のうちから、必ず何物かを拾いあげて自分の芸術に利用したのではなかったかと想像される。

もっとも、文楽をいくらかでも理解するためには、義太夫（ぎだゆう）のわかるということが必要条件であって、義太夫を取り除いた文楽の人形芝居は意味を成さない。そうして、結城孫三郎（ゆうきまごさぶろう）やダークのマリオネット、ないしはギニョールのパンチとジュデーなどに対する独特の地位を全然喪失してしまうことは明白である。従って、チャンバレーンにも、メートル、ペリーにも、クーシューにもわからなかったこの東洋日本特産芸術が、

チャップリンに完全にのみ込めようとは思われないのであるが、しかし、西洋のあらゆる芸術のうちで、文楽の人形芝居にもっとも近いものは、おそらく近ごろの芸術的映画、ことに発声映画ではないかと思われるから、その点から推して、名監督としてのチャップリンにいくぶんの期待をかけてもはなはだしい見当ちがいではないかと思われる。実際チャップリンの無声映画に現われる一つのタイプとしてのチャーリーは、あれはたしかに一つの人形であるからである。

チャップリンよりもあるいはむしろロシアのエイゼンシュテインに文楽を見せて、そうして彼の理論に立

脚した文楽論を聞く事ができたらさだめておもしろいことであろうと想像される、彼はおそらく左団次（さだんじ）の修禅寺物語（しゅぜんじものがたり）よりは数層倍多くの暗示と示唆を発見するであろう。かの国の「語りもの」に似ているといわれる義太夫（ぎだゆう）も、おそらく他のヨーロッパ人に比べては、いくらかよりよくロシア人に理解される可能性がありはしないか。

しかし、結局、文楽や俳諧（はいかい）のようなものは、西洋人には立ち入ることのできない別の世界の宝石であろう。そうして、西洋の芸術理論家は、こういうものの存在を拒絶した城郭にたてこもって、その城郭の中だけに

通用する芸術論を構成し祖述し、それが東洋に舶来し、しかも誤訳されたりして宣伝されることもあるであろう。

四十年前の田舎（いなか）の亀（かめ）さんはやはりいちばんオリジナルな芸術批評家であったかもしれない。

（昭和七年六月、東京朝日新聞）

この記事が東京朝日新聞に出たのを見た滝野川（たきのがわ）の伊達（だて）氏が、わざわざ手紙をよこして、チャップリンの文楽見物の事実を知らせてくれた。最終日に「良弁杉（りょうべんすぎ）の由来（ゆらい）」の一部分を見て、夕飯後

明治座（めいじざ）へ行ったそうである。

底本：「寺田寅彦随筆集　第三巻」小宮豊隆編、岩波文庫、岩波書店
１９４８（昭和23）年5月15日第1刷発行
１９６３（昭和38）年4月16日第20刷改版発行
１９９７（平成9）年9月5日第64刷発行
※作品末の一節は、随筆集「蒸発皿」（１９３３（昭和8）年）刊行にあたって、追記されたものです。
※本文中の「良弁杉」は、芝居の題名としては「ろうべんすぎ」と読むのが一般的ですが、ルビは底本どおり「りょうべんすぎ」としました。
入力：（株）モモ

校正：かとうかおり
２００３年６月25日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。